

**Figli di un testo minore.
Ovvero della busta al posto del setaccio e di altre curiose, forse non del tutto inutili,
amenità e vecchiate anticipate**

Luciano CURRERI
(Université de Liège)

A Pino e a Toshiro

Non so se vi ricordate, cari amici, di *Figli di un dio minore*, un film di Randa Haines (classe 1945, e brava regista, anche, di *Ricordando Hemingway*, del 1993): *Children of a Lesser God* è del 1986, basato su un'opera teatrale di Mark Medoff, del 1980, che cofirma la sceneggiatura del lungometraggio.

Siamo nel New England e in un istituto per sordi arriva un nuovo insegnante, con nuovi metodi, che non fatica a innamorarsi di Sarah, una personalità davvero eccezionale e, al solito, una donna abbastanza carina. Ma soprattutto, James, questo il nome dell'insegnante, se ben ricordo, impara l'umiltà e la pazienza di fronte al silenzio. Insomma, evviva i nuovi metodi ma se questi non sono suffragati da una buona dose di umiltà e pazienza di fronte al silenzio – al silenzio di un uomo, di un testo, di una vita –, ebbene, questi metodi, nuovi o vecchi che siano, non servono a niente.

Lungi da me cercare identificazioni facili e miopi – ovvero anche fatali e narcisistiche – con gli insegnanti sullo schermo degli anni Ottanta; pensate anche soltanto a *L'attimo fuggente*, del 1989, di Peter Weir, e il quadro vi sarà abbastanza chiaro.

Questa mia *entrée en matière* serve altri scopi: a suggerire, innanzi tutto, che è possibile ragionare con tutto quello che si sa, senza porre troppi steccati, ovvero senza buttare via niente, neanche la vecchia e proverbiale scarpa. Insomma, che la critica sia un setaccio è noto, ma fare del setaccio il fine di un'avventura che non deve sempre e solo portare alla scoperta dell'oro – Chaplin insegna – è quanto di più pericoloso esiste, oggi come ieri, in termini culturali, etici, politici. Direi allora che senza trasformare il critico in un barbone vagabondo – peraltro immensamente più simpatico dei nostri preziosi e aristocratici intellettuali –, potremmo pensare, con Giuseppe 'Pino' Papponetti, di usare una bella busta capiente – magari di quelle ecologiche e riciclabili – al posto del setaccio¹.

In uno *slogan* d'altri tempi, la nostra proposta suonerebbe all'incirca così: «si tengano la pepita, noi ricerchiamo solo vita».

E vorrei sposare questa battuta con un'idea o piuttosto con un istinto fatto di immagini che mi giungono prima della clamorosa sensazione di poterle raccogliere in un'idea; un istinto che da anni mi fa fare certe scelte, in termini di storia, letteratura e critica, e di storia della letteratura moderna e contemporanea e studi relativi in particolare, ma non solo. Banalmente, potrei sintetizzarlo dicendo che i migliori contesti ch'io penso d'esser riuscito a ricostruire sono tutti figli di un testo minore.

Son partito dodici anni fa con *Cartagine in fiamme*, nella versione in rivista del 1906, perché quella in volume, del 1908, è banalizzata dall'editore². Son partito, cioè, da un romanzo minore di Emilio Salgari, autore noto ma considerato di serie B, anche oggi, ché non figura, per dire, nell'*editing Novecento*: insomma mi sono trovato di fronte una sorta di 'testo sordo', 'silenziato', 'vietato ai maggiori', chiuso in un ripostiglio di una soffitta polverosa di quell'istituto che si chiama Letteratura, con la elle maiuscola; e chiuso a doppia mandata, con due bei giri di chiave, dati con la complicità (involontaria) di Flaubert e Pastrone. E mi son reso conto che – fatte le debite differenze e comunicato il più grande rispetto per Carlo Ginzburg – certe testualità otto-novecentesche – certi documenti relegati nello scatolone della paraletteratura e di quella cultura popolare tesa magari fra il mito dell'infanzia e la manipolazione della propaganda – possono funzionare un po' – in termini di paziente e umile ricezione – come il Menocchio del famoso *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del '500* (1976)³.

Certo, il rischio cui questo discorso si espone è evidente: il setaccio critico messo fuori dalla porta rientra dalla finestra e nobilita, in fin dei conti, il metodo della busta e l'esplorazione di una testualità che altrimenti resterebbe quello che la maggior parte dei cultori della materia vuole che resti. Ma io non sono in cerca di un'autorità che mi legittimi, né penso che questa autorità debba essere scovata in un cosmo altrui, secondo i dettami della microstoria, che peraltro la mia 'voglia' di contesto evade alla grande: un contesto più ampio e comprensivo, forse tipico del mio retaggio scientifico, che mi fa ancora credere che «nell'arco di una vita anche il gioco più vario e brillante si mostrerebbe vuoto di contenuto, se non mantenesse sempre un riferimento ad un orizzonte generale»⁴.

Ecco, tutto questo non è facile farlo capire a chi è abituato a pensare al nostro lavoro come a un gioco solitario, agevolato da compartimenti stagni e talora da qualche cassa di risonanza, da qualche vetrina giornalistica cui ci si concede pur negando l'apertura di un'esemplare intimità intellettuale al pubblico dei lettori; negando cioè quelle prelibatezze e privilegiate e solitarie modalità esistenziali dello spirito cui gli altri – che pure vuoi che ti leggano – dovranno restare sempre estranei.

Insomma, il testo minore, che la busta raccoglie e che il setaccio avrebbe lasciato cadere, offre ai lettori anche un modo per sganciarsi dalle derive alquanto egocentriche del Lettore modello e per sposare un più vasto orizzonte d'attesa, che non è necessariamente più

banale, facile, corrivo. Al contrario, tale orizzonte è figlio, sovente, di un'interpretazione estrema, ovvero anche difficile, birichina, da esuberante saltimbanco, giocata, com'è, sulle frontiere (che si vorrebbero aperte) del discorso e dello spazio culturale ufficiale (o almeno ritenuto tale). In questo senso, l'interpretazione estrema è tollerantissima – nella sua illuminata libertà – ma non condiscendente – nel suo non accondiscendere alle pretese altrui più daziarie e monolitiche e nel suo divagare non gratuito, in quanto teso a cercare e farsi una strada da sé, magari in seno a una circolazione *d'antan* o a *l'éblouissement des bords de route*, cui sono sufficienti anche solo una stradina statale e un curvone nostrani, un *motel* e un *self-service*⁵.

Sono sempre più convinto, con Jonathan Culler, che «come la maggior parte delle attività intellettuali, l'interpretazione è interessante solo quando è estrema»; ovvero, in un certo senso, possiamo dire che c'è interpretazione solo quando c'è sovrainterpretazione. Anche se, con lo stesso Culler, penso che l'opposizione tra, diciamo, i due gradi di ermeneutica sia alquanto tendenziosa. Forse, con Wayne Booth, bisognerebbe parlare piuttosto di «*sovracomprensione (overstanding)*», che per Culler è anche una bella *ruse* per sganciarsi, per l'appunto, dal Lettore Modello di Umberto Eco e discepoli (e fonti): «Il sovracomprensione [...] sta nel perseguire delle domande che il testo non pone al suo Lettore Modello [...] Come riconosce Booth, può essere molto importante e produttivo farsi domande che il testo *non* incoraggia»⁶.

In questa estesa prospettiva, possiamo sperare di gettare un po' di luce non su «ciò che l'opera ha in mente» ma su «ciò che dimentica», chiedendoci «non ciò che dice ma ciò che dà per scontato». E così, fin dal titolo del romanzo minore di Salgari, potremmo cercare di dire qualcosa «sugli elementi [...] su cui inizialmente non sembra ci sia niente da dire» o non ci sia più niente da dire: dal fuoco, dalla cultura 'casalinga' delle fiamme al gusto dell'apocalisse, oscillante tra fascino e rifiuto, dal genere *peplum*, con la sua fortuna/sfortuna nella modernità tutta (e fino ai nostri giorni), all'eco sorprendente del *récit antiquisant* delle *Vergini delle rocce* dannunziane (e che lo si colga oppure no – certe registrazioni sono di un'evidenza plastica – ci si diventerà di più col *peplum fin de siècle* che con la logica binaria nutrita dalla più triste ideologia, tutta intenta a far la spola tra superuomo e inetto)⁷.

Si tratta, insomma, di riavvicinare le attese del lettore partecipe (al limite anche sedotto) e di riaprirle via via a un vero flusso vitale, alla continuità di feconde e «nuove possibilità contestuali»⁸. In questo modo, rinunciamo, ovviamente, a *far quadrare il cerchio*, cioè tendiamo a rifiutare – in linea, e più di quanto non si pensi di solito, con l'espanso universo culturale cui partecipano d'Annunzio e Salgari (e l'ultimo Salgari, mi pare, ancor di più⁹) – il matrimonio ermeneutico dello sviluppo (economico) del testo e della sua (perduta) coesione.

Certo, il rilancio punico ottocentesco che dobbiamo alla «pistinaggine» – direi con Fruttero – di Gustave Flaubert e a quanto di essa alita, tra vecchio e nuovo, tra antico e moderno, nella stramba coppia novecentesca formata da Rapagnetta (*alias* Gabriele d'Annunzio) e da Piero Fosco (*alias* Giovanni Pastrone) – con a monte *Salammbô* (1862), a valle *Cabiria* (1914), e la possibile mediazione dell'infuocata pulizia di un altro noto titolo dannunziano, spalancato sul 1900, e delle abbondanti fiamme del catalogo dell'Itala Film – disegnano un universo 'a portata di canone', ovvero tanto sublime e disinfettato quanto mutilo e silente (specie se assolutizzato in seno a medaglioni quasi crociani – o giù di lì – e a 'bombardamenti chirurgici').

Uscire dai confini del canone-impero – che si perde per strada il lavoro delle colonie ed è sempre più elitario e in preda ai crampi della fame – e del disegno prezioso, avvertito, colto, e poi raccogliere le tracce, finanche le *crasses*, è quello che invece possiamo fare grazie a un romanzo salgariano cronologicamente non lontano: nel 1906 in rivista e nel 1908 in volume (per quanto banalizzato). Cioè possiamo avvicinare e frequentare, sintetizzare e proiettare un immaginario già più articolato, cogliendo anche le sue 'tentazioni' meno sublimi, le sue urlate e non anestetizzate percezioni. Ripensare così *Cartagine in fiamme*, significa ripensare, a 360 gradi, un *testimone* chiave di un largo contesto storico-letterario, riuscendo peraltro a sottrarsi in gran parte – e non così paradossalmente – ai soliti luoghi comuni della tipologia culturale più ovvia (alto *vs* basso etc.) e pure a quelli relativi alla genetica del testo e/o al DNA dell'autore.

La cultura è davvero un'esplosione e il *peplum* di Emilio ci aiuta a rileggere un orizzonte assai complesso, fatto di archeologia e filologia, storia e storiografia, letteratura e opera, teatro e cinema, permettendoci di disegnare una larga e in gran parte inedita contestualizzazione; come se avessimo a disposizione un foglio bianco, potremmo dire, in cui precipitano insieme – quasi fossero bombe d'inchiostro e siluri di celluloidi che riempiono di rivoli una mappa e la fanno esistere, dando un senso al mondo e a quella vita che ci permette davvero di includerlo, di dirlo, di scriverlo, di filmarlo – autori più o meno noti come Gautier o Lorrain, Flaubert o Bertheroy, Doyle o Van Wyck Mason, d'Annunzio o Petrai, Lemaître o Kalisky, ma anche lungometraggi come *Cabiria* (1914) di Pastrone o la *Salammbô* (1911) di Ambrosio e quella (visto censura nel 1914, prima visione nel 1915) di Gaido, e *Lo schiavo di Cartagine* (1910), *Didone abbandonata* (1910) e *Delenda Carthago!* (1914) di Maggi, e poi *Scipione l'Africano* (1937) e *Cartagine in fiamme* (1959) di Gallone, *Jupiter's Darling* (1955) di Sidney, *The Barbarians – Revak the Rebel* (1960) di Maté...¹⁰

Lo so bene. Un elenco serve a poco – una lista non parla – e il nuovo rischio cui si espone il mio discorso – per quanto teso, nei lavori miei cui accenno, a creare inediti paradigmi, e prove alla mano (ovvero tante note *de bas de page*) – è quello del *fan*, al massimo del collezionista, dell'erudito. Per carità, so anche che si può essere un *fan* di Dante, magari via Roberto Benigni, e conoscere a memoria

la *Commedia* come a me capita di *connaître par cœur* i dialoghi di molti romanzi e film dei due secoli passati, come anche le descrizioni e le didascalie. E tuttavia so bene che lavoro in una miniera in cui la pepita di Dante vale più della vita di quella fine – anche finissima – polvere che il setaccio ha finito per spargere a destra e a manca.

E allora mi son fatto piccolo piccolo, un povero caruso, e sono andato a scottarmi ad altri fuochi, in quella zolfara – in quel sottosuolo, in quel ventre di Moloch dell'Italia unita – dove doveva mettere radici l'albero dell'opera e prima ancora della lingua (narrativa e non) di Leonardo Sciascia, «in cui riemergono», secondo Enrico Testa, «sia la sapienza linguistica del letterato italiano che tutta la ricchezza delle formule retoriche della tradizione»¹¹ e in cui – secondo rilievi puntuali miei, tematici, legati come sono alla zolfara e alla guerra civile spagnola, ma tesi a trovare una chiave d'accesso politica ed ermeneutica a un mondo¹², anche e necessariamente linguistica, anche e necessariamente vitale – affiorano da un lato e almeno Giacomo da Lentini e Chiaro Davanzati, dall'altro Gozzano e Montale, e in quel mezzo pure Dostoevskij¹³.

Mi son chiesto più volte, in passato, perché – dopo i vinti cartaginesi della terza guerra punica narrata da Salgari (alquanto raccontata dalle fonti e poco gettonata dai moderni) – fossi approdato all'*Antimonia* sciasciano – a quello splendido, mirabile racconto che è nella seconda edizione di *Gli zii di Sicilia* (1960, ch  la prima   del 1958), abbastanza trascurato dalla critica – e perch  non ne avessi fatta un'analisi pi  classica o visionaria, che poi, pei detrattori in specie,   la stessa cosa.

L'*antimonia*, come *Cartagine in fiamme*, poteva rappresentare, certamente in via sotterranea ma non cos  traslata, la continuit  *transitiva* di un particolare ed esteso *ciclo dei vinti*: di vinti che non possono che affidarsi al *mare nostrum* per sfuggire alle fiamme¹⁴ (di qualunque natura esse siano), per poi ritrovarle, magari ancora pi  vicine e pericolose, sull'altra riva, manco fossero stati traghettati da un Caronte onnisciente e cattivello forte, oltre che poco propenso a regredire al livello della «schiuma della terra»; e con traiettorie – non cos  canoniche, per quanto note – che potrebbero pure partire dagli *input* di certa narrativa postunitaria impegnata, e finanche da un Giovanni Verga.

Certo, la guerra, la terza punica e la civile spagnola, e le sue tante citt  ferite – dall'imperialismo romano e da quello fascista (molto pi  supposto ma volenteroso assai) – cos  come i segni contro l'antica Roma, ieri, e contro i postmoderni USA, oggi, via, per dire, l'11 settembre – che inaugura un decennio fruttuoso per l'eterna moda della fine –, sono ragioni sufficienti per chi continua a pensare – magari me compreso, a tratti – nei termini di una ripetizione somma della storia, grande madre di tutti i ritorni in seno a quella caduta diluita e a quella fine sempre rinviata. Del resto, pare che con la «decadenza» chi scrive (e metascrive) flirti non poco,

tra Otto e Novecento e tra Nove e Duemila. E la caduta *si declina* meglio di qualsiasi altro termine, specie attraverso un'interrogativa apocalittica e insieme ciclica: «fine del tempo o crisi di un impero?»¹⁵.

Ma queste riflessioni – giocate magari tra ripetizione e novità e in tal senso tese a soddisfare il sonno più che a provocare la vista – bastano a fare di un piccolo dato narrativo trascurato dalla critica una *entrée en matière* che *coniuga* la nostra avventura vitale e intellettuale alla Storia tutta? Quella Storia, stavolta con la esse maiuscola, che non contempla fine del tempo se non in sé stessa, ovvero ridotta in pillole, da macro a micro e tra crisi e cadute, decadenze e morti, insomma tra periodi ed episodi che offrono comunque «continuità», e comunque e ovunque si voglia percepire tale continuità – anche nel campo della critica letteraria, per dire, e della storia della cultura, tra crisi conclamate ed esterne e sterili identificazioni con le vittime e con i vinti, cui dovremmo continuare a dar voce, forse pure aspettando fiduciosi quel giorno che regalerà loro, sulla lunga durata, la possibilità di offrire (come ci ha suggerito Reinhart Koselleck¹⁶) le conquiste storiche della conoscenza.

Come fare parte di questa continuità per davvero? Come fare parte della vita vera, ammesso e non concesso che questa continuità vitale e intellettuale esista *pour de vrai*, nonostante gli sforzi contrari che tutti i compartimenti stagni, tutti i canoni, tutte le dighe di questo mondo – per non parlare poi di quelli paralleli o di là da venire, sventolatici e promessici più volte – fanno per ridurla e contenerla in uno stagno insignificante pieno di zanzare, di *mosquitoes*?

A parte la fede 'classica', diciamo, io ho creduto in quel mio istinto che – *les images avant les idées*¹⁷ – faceva in modo che alcuni testi – *Cartagine in fiamme* come *L'antimonio* come certe «pinocchiate fasciste» – finissero per diventare una grande busta e un raccoglitore avvertito di contesti storicamente significativi, e non pietre di paragone ingestibili, capolavori dimenticati e come tali sganciati da qualsiasi flusso vitale e intellettuale a un tempo. Non volevo né potevo sprecare in tal senso l'avventura di quel particolare romanzo e cinema storico che è *Il peplum di Emilio* (dal 2001 al 2012), né la storia dei narratori italiani e la guerra civile spagnola di *Le farfalle di Madrid* (2007 e trad. spag. 2009), né la sintesi del Ventennio *sub specie* pinocchiesca (e delle sue birichine diramazioni) del *Pinocchio in camicia nera* (2008 e 2011)¹⁸.

E così ho anche vissuto l'approdo al fumetto, complice il grande Giuseppe Palumbo, per rileggere in immagini, in *L'elmo e la rivolta* (2011), tutto l'Ottocento e il Novecento e il primo piccolo specchio del Duemila, a partire dalla straordinaria e complessa ricezione moderna di due personaggi complementari della nostra cara e inesausta, crudelissima e potentissima antichità: Scipione l'Africano e Spartaco¹⁹.

Ovvio che le accuse di pochezza, d'infelice facilità e inutile sgobbo, e finanche di 'non impegno' e revisionismo eran dietro l'angolo, implicite o esplicite, private o pubbliche che fossero. E in quel mezzo, vi assicuro, cari amici, c'era anche un complimento (e forse anche più d'uno). Bisognava solo identificarlo e riconoscere per esempio che non hanno avuto corso, nel nostro piccolo sportello, le banconote fatte di pazienti e umili schedature, né quelle riempite di sogni di antologie 'benjaminiane', di precise individuazioni di fonti e di confronti con veri silenzi, di letture davvero comparate e di analisi intertestuali e interdisciplinari.

Per non parlare, poi, della difficilissima spendibilità di quegli spunti storico-linguistici o di quei microsaggi narratologici, lodati solo quando vengono messi in scena, più o meno rispettivamente e ripetitivamente, dai veri storici della lingua e magari pure dai superiori – diceva Gianfranco Contini – filologi e dai semiologi e narratologi di professione. E su tutto, infine, la fama di troppi percorsi popolari e subalterni e di poche frequentazioni importanti; ecco, di amici marginali, poco istituzionali e visibili (penso di non essermi iscritto, a lungo, alle associazioni di settore, un po' come mio padre non si è mai iscritto a un partito o a un sindacato; e solo recentemente, dopo aver fatto carriera, ho tradito questa mia consuetudine per amicizia).

«Sempre pronto a partire» (come cantavano i ragazzi – anche e soprattutto quelli meno fortunati – di *Stand by me* (1986), di Rob Reiner, tratto da un racconto di King, *The Body*), sarei anche pronto a dimenticare – se non stessi scrivendo pure per Pino (che non voglio, per l'appunto, dimenticare) – e a lasciar cadere certe più o meno velate accuse di revisionismo, dietro le quali spesso opera un certo 'purismo' letterario, che pretende 'verginità perpetue' nel nome di Collodi, di Pinocchio e di uno spirito santo molto nostrano e toscano.

Ma vediamo un po', a questo proposito, cosa ho provato a fare – e a rifare – in *Pinocchio in camicia nera*.

In *Pinocchio in camicia nera* – nel 2008 e 2011 (con l'aggiunta di una nuova postfazione, che nel 150° anniversario dell'unità – e delle bandierine date a tutti, tranne a quelli che le meritavano davvero – provocatoriamente e retoricamente si domandava: *Le pinocchiate fasciste sono racconti d'Italia?*) – ho raccolto quattro pinocchiate – prolungamenti delle famose avventure collodiane noti già alla fine dell'Ottocento – che mi permettono non solo di ridisegnare il Ventennio ma anche una parte intrigante del secondo Novecento – via la commedia all'italiana – e pure dei nostri giorni – giungendo almeno a *Fascisti su Marte* (2003, mediometraggio, e 2006, lungometraggio) di Corrado Guzzanti.

Facciamo un primo piccolo esempio (anche solo per divertirci; e ammesso e non concesso che il divertimento possa ancora far parte di un mondo che, per reagire alla ribelle e dilagante 'volgarità', vuol far di sé stesso, sovente, una anglofonissima e teutonica

fabbrica di esclusi): pensate a *La marcia su Roma* (1962) di Dino Risi, che è del 1916 e può avere avuto sotto mano, da piccino, *Pinocchio fascista* (s.d. ma pres. 1923) di Giuseppe Petrai o *Pinocchio fra i Balilla* (s.d. ma pres. 1927) di Gino Schiatti, che si firma Cirillo Schizzo del 420 (coda numerica evocante il noto settimanale satirico della Nerbini che esce tra il 1914 e il 1944 e su cui lo Schiatti pubblica molte delle sue cose). In quest'ultimo testo, Barabba, un vecchio compagno di ribalderie di Pinocchio, sorpreso e divertito, si rivolge così al burattino in divisa da Balilla: «Con quella gabbana nera, scusami, tu mi sembri un carbonaio...». Ed è difficile non riandare col ricordo al film appena citato e alla scena in cui la vecchia e minuta governante di un magistrato a riposo – che i fascisti vogliono purgare, per vendicarsi di una condanna subita – apre la porta alle camicie nere Gassman e Tognazzi e domanda: «chi sono loro? quelli del carbone?».

Certo, si tratta di una *boutade* che doveva avere buona circolazione, ma è proprio quello che vi sto dicendo fin dall'inizio: la circolazione, in questo tipo di esercizio, è fondamentale. Insomma, fate attenzione quando andate in moto o in macchina, ma lasciatevi andare quando si tratta della cultura, specie da giovani. Da vecchi, inizierete a mettervi multe da soli e forse a metterle, purtroppo e ancor più facilmente, agli altri, ma ora, almeno per ora, mettete in campo tutto quello che sapete e fatelo circolare.

Perché? Perché la battuta ricordata, per esempio, nonostante non sia fra le più riuscite ed enunci davvero una storia e una geografia un po' limitate, quasi da «maledetti toscani» (ma senza l'estro e l'equilibrio di Malaparte), mostra come – in seno a una deriva magari non immediata (per ovvi motivi) e tuttavia rintracciabile – la palese propaganda al potere fascista rischi di parodiare sé stessa *naturaliter*, nella commedia all'italiana, dove il veleno diventa l'antidoto.

Citavo *Fascisti su Marte*, qualcuno l'ha visto?... La sua elaborazione (un po' come quella del lutto) è lunga, si fa per approssimazioni frammentarie, dentro il 'gabinetto' di un programma televisivo ma anche della storia recente, del sempiterno Berlusconi; ma io qui la faccio corta e ripeto che è un film del 2006, che declina «O Marte o morte» giocando su «O Roma o morte» (lo *slogan* della marcia del 1922, ripreso peraltro dal secolo prima... e non solo). Ma c'è un passaggio intermedio di non poco conto nella già citata commedia all'italiana di Dino Risi, specie in quel finale in cui, dopo aver abbandonato i fascisti in attesa di entrare nella città eterna, Gassman dice a Tognazzi: «O Roma o Orte».

La battuta era ben comprensibile all'epoca, oggi forse un po' meno. Orte è un comune in provincia di Viterbo, con importante nodo ferroviario. Insomma, i due ex-squadristi, fuggiaschi, devono prendere una decisione: o proseguire come borghesi verso Roma, come faranno, o dirigersi verso Orte, verso Nord, e prendere un treno presumibilmente per Firenze.

Ora, per favore, fatemi provare a dire – cercando di riassumere e concludere con quattro punti relativamente astratti, e comunque ben poco teorici, e ancora e soprattutto con qualche esempio – del perché un testo minore aiuta a capire meglio un contesto:

(1) perché è meno irrigidito dal canone, anche se testi appartenenti al canone – in questo senso, l'insieme dei testi maggiori di una letteratura o della Letteratura o della Cultura *tout court*, così come è stato definito via via dalle differenti epoche storiche e teorie critiche relative – possono essere letti come testi minori se chi produce l'atto critico riesce, non dico a fare tabula rasa di quanto la tradizione critica vincente ha accumulato ma quanto meno a non farsi influenzare a tal punto da restarne irretito: un esempio via *Le vergini delle rocce* (1895 e 1896) di Gabriele d'Annunzio, che mi è capitato di leggere come un *peplum*, seguendo tracce testuali e costruendo un paradigma che lo apre al, direbbe un francese, *récit antiquisant*, e per di più in seno a un'importante transizione narrativa che ne fa il punto d'arrivo di una formidabile estetizzazione culturale del patologico, dove il corpo «nemico» e «malato» della donna (pensate al *Trionfo della morte*, del 1894) si ricompone nella «statua collocata in vista del sole oriente», in quella circolarità pouletiana fatta di «chiostra lapidea» e «lapidea chiostra», di «rocce disposte in cerchio» e «colosseo costruito per opera ciclopica»²⁰;

(2) ma questa, direi, è un'altra storia, che potremmo riassumere facilmente col dire che prima o poi un critico deve confrontarsi con i grandi testi, quelli che hanno accumulato più commenti, e così sapere, attraverso una specie di prova del nove, se riuscirà o meno a vincere la sua «angoscia dell'influenza»; ora, come nella prova del nove, è possibile che si diano «falsi positivi» e ovviamente si pensa sempre che questi «falsi positivi» riguardino gli altri e che il nostro risultato sia corretto, e quindi che la patente di critico ci spetti, matematicamente;

(3) proprio perché non è irrigidito dal canone, un testo minore può essere scelto come una *entrée en matière*, una sorta di pertugio, se volete, di spiraglio, magari anche bello stretto ma in cui non si rimane presi come i Romani dai Sanniti, nelle Forche caudine, all'altezza del 321 a. C.; anzi, questo spiraglio finisce per allargarsi e regalarvi l'accesso a uno spazio aperto, a un orizzonte più largo e a una sempre più libera circolazione;

(4) prendere in considerazione anche questa modalità, a mio umile avviso, potrebbe aiutarci a ritrovare pazientemente quella virtù che sta nel mezzo e opera da sempre, come collante sociale (culturale, etico, politico), per mettere in contatto l'università e le istituzioni più svariate con la vita tutta, attraverso una ricerca comune, non fatta di quelle solitudini in cui si logorano i portatori – sani? – di una logica individuale o di piccoli gruppi e consorzi, dai fans agli accademici (sempre più aristocratici, peraltro proprio ora che non lo sono più, mi sembra di capire, e, come tali comunque, *dixit* Eco, ricchi elaboratori di dottrine razziste²¹). Il fatto di accettare e/o esaltare queste solitudini potrebbe anche farci perdere la possibilità di dire, *un de ces quatre*: «preferirei di no»²².

NOTE

¹ Accennavo già, affettuosamente e scherzosamente a un tempo, all'«ermeneutica della busta» di Giuseppe 'Pino' Papponetti, in Luciano CURRERI, *Silenzi, solitudini, segreti. Altre metamorfosi dannunziane*, Acireale-Roma, Bonanno, 2011, p. 155.

² Emilio SALGARI, *Cartagine in fiamme, nell'edizione pubblicata in rivista nel 1906. Romanzo*, a cura di CURRERI, Roma, Quiritta, 2001 e poi, senza il lungo saggio della postfazione ma sempre con la Nota al testo, Milano, Greco & Greco, 2011.

³ Carlo GINZBURG, *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del '500*, Torino, Einaudi, 1976. Cfr. a proposito quanto dicevo già nella Postfazione a E. SALGARI, *Le aquile della steppa*, a cura di CURRERI, Milano, Greco&Greco, 2010, pp. 365-390; alle pp. 384-385, per la precisione.

⁴ Werner HEISENBERG, *Ordnung der Wirklichkeit*, in *Gesammelte Werke*, a cura di Walter BLUM, Hans-Peter DURR, Helmut RECHENBERG, München, Piper, 1984, pp. 217-306 (*Ordinamento della realtà*, trad. it. di Giuliana GREGORIO e Chiara STAITI, in *Indeterminazione e realtà*, a cura di Giuseppe GEM-BILLO, Napoli, Guida, 1991, pp. 69-199; citazione da p. 73).

⁵ Cfr. Bruce BÉGOUT, *L'éblouissement des bords de route*, Paris, Verticales / Le Seuil, 2004; ma penso anche a William LEAST HEAT-MOON, *Blue Highways. A Journey into America*, London, Martin Secker e Warburg Ltd, 1983 (trad. it. *Strade blu. Un viaggio dentro l'America*, a cura di Igor LEGATI, Torino, Einaudi, 1988 e "Einaudi tascabili", 1992) e, insieme, a Paolo TEOBALDI, *Macadam. Un "on the road" alla rovescia*, Roma, e/o, 2013. Ma il 'principio' della riflessione discende da Pierre Bayle e da quanto ne dice lo Sciascia di *Il secolo educatore*, in *Cruciverba* (1983): cfr. Leonardo SCIASCIA, *Il secolo educatore*, in *Cruciverba*, in *Opere. 1971-1983*, a cura di Claude AMBROISE, Milano, Bompiani, 1989 e 2001, pp. 1006-1016; in particolare pp. 1008-1009. Si scorra infine CURRERI, *Due parole sulla leggerezza (in compagnia di Sciascia saggista)*, in CURRERI e Paolo LAGAZZI (a cura di), *La leggerezza: modes d'emploi*, Cuneo, Nerosubianco, 2012, pp. 108-116.

⁶ Jonathan CULLER, *In Defence of Overinterpretation*, in Umberto ECO, *Interpretation and Overinterpretation: Umberto Eco with Richard Rorty, Jonathan Culler, Christine Brooke-Rose*, a cura di Stefan COLLINI, Cambridge, Cambridge University Press, 1992 (trad. it. *In difesa della sovrainterpretazione*, in Umberto ECO, *Interpretazione e sovrainterpretazione. Un dibattito con Richard Rorty, Jonathan Culler e Christine Brooke-Rose*, a cura di Stefan COLLINI, Milano, Bompiani, 1995, pp. 133-150; citazioni da pp. 134, 135, 139).

⁷ Mi sia concesso rinviare a CURRERI, *Vergini e statue, scultori e assassini. Fascinazione e seduzione intorno alle Vergini delle rocce: d'Annunzio fra Louÿs e Valéry*, in Silvia CAPECCHI (a cura di), *Terre, città e paesi nella vita e nell'arte di Gabriele d'Annunzio*, II-III, *La Toscana, l'Emilia-Romagna, l'Umbria e la Francia*, Atti del 24° Convegno Internazionale del Centro Nazionale di Studi Dannunziani, Firenze-Pisa, 7-10 maggio 1997, Pescara, Ediares, 1999, pp. 257-352; CURRERI, *La femme, le corps malade, la statue. Esthétisation culturelle du pathologique et transition romanesque dans l'œuvre narrative de Gabriele d'Annunzio (1894-1900)*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2001, pp. 220-241, 264-267, 379-493. E si veda infine la rielaborazione di queste intrecciate pagine nel capitolo III del mio *Metamorfosi della seduzione. La donna, il corpo malato, la statua in d'Annunzio e dintorni*, Pisa, ETS, 2008, pp. 125-242, volume di cui è in preparazione la seconda edizione riveduta, che uscirà nel 2018, da Nerosubianco, di Cuneo, con prefazione di Giuseppe TRAINA.

⁸ Cfr. ancora CULLER, *In difesa...*, cit., pp. 140, 149, 147. Ma si scorra Filippo SECCHIERI, *Polarità ermeneutiche*, "Ermeneutica Letteraria", n. 5, 2009, pp. 199-207 e il breve discorso che, anche a partire da tali polarità, faccio in memoria dell'amico scomparso troppo presto: CURRERI, *Frammenti per Filippo Secchieri*, in Anna DOLFI e Stefano PRANDI (a cura di), *«La breccia dell'impensabile»*, Pisa, Pacini, 2012, pp. 27-32.

⁹ Cfr. *Un po' prima della fine? Ultimi romanzi di Salgari tra novità e ripetizione (1908-1915)*, Roma, Luca Sossella, 2009.

¹⁰ Cfr. CURRERI, *Il peplum di Emilio. Storie e fonti antiche e moderne dell'immaginario salgariano (1862-2012)*, con un invito alla lettura di Ernesto FERRERO, Piombino (LI), Il Foglio, 2012,

¹¹ Enrico TESTA, *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Torino, Einaudi, 1997, pp. 327-330; citazione da p. 327. Testa rinvia poi a Vittorio COLETTI, *Storia dell'italiano letterario*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 376-378.

¹² Cfr. CURRERI, *«Per le zolfare che ovunque fiorivano». Scavi zolfiferi nell'opera sciasciana (1952-1964)*, in Antonio MOTTA (a cura di), *Leonardo Sciascia vent'anni dopo*, «Il Giannone», nn. 13-14, 2009, p. 69-89.

¹³ Cfr. CURRERI, *Le farfalle di Madrid. L'antimONIO, i narratori italiani e la guerra civile spagnola*, Roma, Bulzoni, 2007, pp. 56-61 (*Mariposas de Madrid. Los narradores italianos y la guerra civil española*, trad. spagn. di Elena MANRIQUE e José Joaquín BLASCO, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2009, pp. 48-52).

¹⁴ CURRERI, *Per sfuggire alle fiamme bisogna affidarsi al mare (ovvero saper nuotare)*, "Il corsarone. Rivista Salgariana di Letteratura Popolare", n. 4, 2007, pp. 32-35, poi, con qualche piccolo aggiustamento, in CURRERI – Fabrizio FONI (a cura di), *Emilio Salgari, il mare, l'interdisciplinare*, "Interval(le)s. La Revue Électronique du CIPA", n. 3, 2008, pp. 34-39, <http://www.cipa.ulg.ac.be/intervalles3/curreri.pdf> (numero monografico bilingue e con una storia a fumetti inedita di Giuseppe Palumbo). Una versione in francese – *Pour échapper aux flammes il faut se confier à la mer (ou bien savoir nager)* – è in seguito apparsa in Claude CAZALÉ BÉRARD – Susanna GAMBINO-LONGO – Pierre GIRARD (a cura di), *La mer dans la culture italienne*, Paris, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2009, pp. 103-108. Cfr. infine CURRERI, *Il peplum di Emilio*, cit., pp. 189-198.

¹⁵ Riutilizzo liberamente qui, e subito di seguito, alcuni *input* di Santo MAZZARINO, *La fine del mondo antico. Le cause della caduta dell'impero romano*, Milano, Garzanti, 1959 e Torino, Bollati Boringhieri, 2008, pp. 15-30, 31-42, 176-183.

¹⁶ Il rinvio è a Reinhart KOSELLECK, *Erfahrungswandel und Methodenwechsel. Eine historisch-anthropologische Skizze in Zeitschichten*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2000, p. 68, che trovo citato in Enzo TRAVERSO, *A ferro e fuoco. La guerra civile europea 1914-1945*, Bologna, il Mulino, 2007, pp. 11 e 225, e che ho letto in edizione francese, alla quale mi permetto quindi di rinviare: KOSELLECK, *Mutation de l'expérience et changement de méthode. Esquisse historique-anthropologique*, in *L'expérience de l'histoire*, Paris, Seuil/Gallimard, "Hautes Études", 1997 e "Points Histoire", 2011, pp. 263-325. Ma l'intervento risale al 1988, ch'io sappia, per cui cfr. Christian MEIER e Jörn RÜSEN (a cura di), *Historische Methode*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1988, pp. 13-61.

¹⁷ CURRERI, *Les images avant les idées*, "Franco-Italica", n. 13, 1998, pp. 177-218, e poi, con aggiunte e correzioni, in *La consegna dei testimoni tra letteratura e critica. A partire da Nerval, Valéry, Foscolo, d'Annunzio*, Firenze, F.U.P., pp. 91-130.

¹⁸ Cuneo, Nerosubianco, 2008 e, seconda edizione corretta e con l'aggiunta di una nuova postfazione, 2011.

¹⁹ Si vedano CURRERI, *L'elmo e la rivolta. Modernità e surplus mitico di Scipioni e Spartachi*, in Michele MASTROIANNI (a cura di), *Elaborazioni poe-*

tiche e percorsi di genere. Miti, personaggi e storie letterarie. Studi in onore di Dario Cecchetti, Alessandria, Edizioni Dell'Orso, 2009, pp. 309-330, e il primo 'saggio disegnato' di storia della cultura che ne è stato ricavato in seno a un significativo esperimento a due mani (e a due teste): CURRERI – Giuseppe PALUMBO, *L'elmo e la rivolta. Modernità e surplus mitico di Scipioni e Spartachi*, Bologna, Comma 22, 2011. Cfr. infine le riflessioni (non codine) degli stessi, unite a lettere/letture/recensioni di Anna DOLFI, Riccardo DONATI e Vittorio FRIGERIO, che chiudono CURRERI (a cura di), Licia FERRO e PALUMBO (con la collaborazione di), *Antichità/Unità. Storia, cultura e cinema in Italia*, Cuneo, Nerosubianco, 2013, pp. 100-132.

²⁰ Cfr. la nota 7.

²¹ A Eco – che di recente ricorda spesso, facendo proseliti, che non c'è nessun male a essere aristocratici – piace identificare l'«intolleranza più tremenda» in «quella dei poveri, che sono le prime vittime della differenza», e affidarla a scritti che si vogliono «moralì» e che sembrano invece rispondere – nei troppo generici e non condivisi assiomi – a quel diffuso «engagement alla rovescia» in virtù del quale – secondo l'Adriano Sofri raccolto dal Tabucchi della *Gastrite di Platone* – «alcuni intellettuali nostri coevi impegnano strenuamente la propria firma per prendersela coi poveri, i deboli, i malvisti». Dice Eco: «Non c'è razzismo tra i ricchi. I ricchi hanno prodotto, se mai, le dottrine del razzismo; ma i poveri ne producono la pratica, ben più pericolosa». Lo preferiamo di gran lunga quando sfuma l'uso di due categorie così generiche e, più sottilmente, ne fa una questione d'istruzione o di disagio sociale complessivo, come, per esempio, nell'intervento *A toutes fins utiles*, in Jean-Claude CARRIÈRE, Jean DELUMEAU, Umberto ECO, Stephen Jay GOULD, *Entretiens sur la fin des temps*, réalisés par Catherine DAVID, Frédéric LENOIR et Jean-Philippe de TONNAC, Paris, Fayard, 1998, pp. 235-295, in particolare pp. 262-264. Ma si scorra, anche e soprattutto, ECO, *Le migrazioni, la tolleranza e l'intollerabile*, in *Cinque scritti morali*, Milano, Bompiani, 1997, pp. 93-113; in particolare p. 106. Poi, per le pagine di Sofri, due lettere a Antonio Tabucchi pubblicate su «L'Espresso» il 16-10-1997 e il 29-1-1998, cfr. A. Tabucchi, *La gastrite di Platone*, Palermo, Sellerio, 1998, pp. 63-72, 72-76; p. 63 e anche p. 71: «Questa Italia, che non sa immaginare di chiedere perdono, ma sa esigerlo all'infinito e ritualmente dai battuti e dai deboli [...]». Negli stessi anni, l'ultimo Bobbio – così vicino al primo, quello raccolto in *Politica e cultura*, Torino, Einaudi, 1955 e 2005, Nuova Edizione, con Introduzione di Franco SBARBERI, oltre che nei saggi (1953-1992) di *Il dubbio e la scelta. Intellettuali e potere nella società contemporanea*, Roma, Carocci, 1993 – scriveva nelle pagine iniziali dell'*Autobiografia*, a cura di Alberto PAPUZZI, Roma-Bari, Laterza, 1997 e 1999, p. 9: «Siamo stati educati a considerare tutti gli uomini uguali, e a pensare che non c'è differenza fra chi è colto e chi non è colto, chi è ricco e chi non è ricco. Ho ricordato questa educazione a uno stile di vita democratico in una pagina di *Destra e sinistra*, in cui confesso di essere sempre stato a disagio di fronte allo spettacolo delle differenze, tra ricchi e poveri, tra chi sta in alto e chi sta in basso nella scala sociale, mentre il populismo fascista mirava a irrigimentare gli italiani in una organizzazione sociale che cristallizzasse le disuguaglianze». Cfr. Norberto BOBBIO, *Destra e sinistra. Ragioni e significati di una distinzione politica*, Roma, Donzelli, 1994 e soprattutto la seconda edizione del 1995, richiamata in nota, con rinvio a p. 129.

²² Cfr. Giorgio BOATTI, *Preferirei di no. Le storie dei dodici professori che si opposero a Mussolini*, Torino, Einaudi, 2001 e quanto già anticipavo concludendo il mio *La consegna dei testimoni tra letteratura e critica*, cit., p. 175.